

- Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992.
Лукач Д. Своеобразие эстетического. Т. 3. М., 1986.
Свиридов Г. Мир Свиридова // Наш современник. 2003. № 6.
Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.
Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
Шумихина Л. А. Генезис русской духовности. Екатеринбург, 1998.
Якимович А. К. Барокко и духовная культура XVII века // Сов. искусствознание. 1976. № 2.

Е. В. Орел

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ И МИМЕТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА: К ОПРАВДАНИЮ ДРЕВНЕЙ ТЕОРИИ

Пожалуй, нет в эстетике понятия, сыгравшего столь же значительную роль в ее истории, как понятие «мимесис». Это понятие долгое время оставалось центральным, пока, наконец, его место не заняло понятие «художественный образ». Древний мимесис был истолкован в смысле прямого подражания, и его репутация, казалось, была окончательно подорвана возражениями, которые выдвинул против него в «Лекциях по эстетике» Г. В. Ф. Гегель.

Утверждение мимесиса (подражания) в качестве цели искусства, писал Гегель, делает искусство излишним делом, которое создает лишь обманчивую видимость действительности, а единственным преимуществом этой последней является только удовольствие, доставляемое нам умением создавать нечто подобное природе. Впрочем, как только мы обнаруживаем подделку, это удовольствие быстро сменяется разочарованием [см.: Гегель, 1968, 48—50]. Завершая свои рассуждения на эту тему, Гегель подчеркивает: «Хотя естественность внешнего изображения составляет одну из характерных черт искусства, все же существующая в природе естественность не является для него правилом, а одно лишь подражание внешним явлениям как таковым не составляет цели искусства» [Там же, 52]. Цель искусства, согласно взглядам великого немецкого метафизика, состоит в следующем: «Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме» [Там же, 61].

Не будем вдаваться в толкование этой гегелевской интуиции, отметим для себя лишь то, что у Гегеля древний мимесис потерял статус центральной категории и превратился в частную характеристику одной лишь внешней, чувственной стороны произведения искусства, причем вовсе для нее — этой чувственной стороны — не обязательную.

После Гегеля судьба мимесиса была предопределена негативным отношением сторонников новых направлений в искусстве к реализму XIX в.

Один из образованнейших людей своего времени, одаренный художник, с именем которого связано искусство русского модерна, Александр Бенуа в своей «Истории русской живописи XIX века», с возмущением цитируя Чернышевского, писал: «Раз увидели в искусстве “аляповатую” копию с “прекрасной” действительности, то совершенно было последовательно не считать достойным для права существования искусства в благоустроенном обществе свободное, бесцельное (или, вернее, самоцельное) изучение художником хотя бы той же действительности. От художника стали требовать в придачу: “содержание”, “объяснение жизни” и, наконец, “приговор над изображенными явлениями” — все это вдобавок с известной “прогрессивной” точки зрения. Искусство представлялось для Чернышевского и ему подобных каким-то Handbuch’ом, руководством для начинающих изучать жизнь. Его значение сводилось к тому, чтоб приготовить к чтению источников и от времени до времени служить для справок» [Бенуа, 1995, 221].

Сегодня древний мимесис часто отождествляют с гносеологической концепцией искусства, в рамках которой искусство рассматривается как форма познания. При этом присутствие в культуре искусства наряду с такой совершенной формой познания, как наука, оправдывается наличием особого предмета искусства, отличного от предмета науки, — «очеловеченной» действительности — и специфической формой, посредством которой осуществляется художественное познание. «Наука познает мир в понятиях, искусство — в образах», — подобную сентенцию можно найти в любом словаре или учебном пособии по эстетике.

Но все это чрезвычайно далеко от истинной теории мимесиса, которую представляют нам тексты древних. Здесь мимесис — категория, отнесение которой к сфере искусства придает последнему онтологический статус. Попробуем разобраться в этом подробнее.

А. Ф. Лосев предупреждает нас о том, что в понимании смысла античного мимесиса мы должны исходить из его античной специфики. Тщательное исследование этого термина показывает, что он «весьма слабо связан с обывательским представлением о реализме и тем более о натурализме» [Лосев, 1994, 57]. Действительно, античный мимесис, как его понимала сама античность, имел триадическую структуру. Он включал в себя в качестве обязательных своих компонентов «процесс подражания, подражающее и подражаемое» [Лосев, 1994, 72]. Но это еще не доказывает, что предметность искусства в рамках этой теории могла обеспечиваться только натуралистически. Высоко почитая мудрость, античность доверяла не тому, в чем видела черты сходства или подобия, а тому, в чем наблюдала действие разумно организованного порядка.

В «Софисте» Платон развивает учение о четырех типах подражания, представляющих собой строгую иерархию. «Верхнюю ступень этой иерархии занимает мимесис, который создавался богами (в мифологии) или надмирными идеями (в философии) при оформлении всего космоса и всего, что

внутри космоса» [см.: Лосев, 1994, 74]. Учение о Божественном подражании есть проявление характерного для античности космологизма. Космос, как подчеркивает А. Ф. Лосев, был для греков «идеальным подражанием и воспроизведением идеализированного мира вещей, а мир идей был подражанием тому, в чем заключалась материальная действительность» [Там же, 57]. «Такой космологический мимесис, — подчеркивает А. Ф. Лосев, — был подражанием самому себе, а он сам был подражанием своей собственной идеи и фактическим воспроизведением этой самой идеи» [Там же, 57].

Вторую ступень в платоновской иерархии занимает тот человеческий мимесис, в результате которого появляются реальные вещи. Этот вид мимесиса древние называли *technē* и отдавали ему явное предпочтение. Ремесло всегда ценилось здесь выше искусства, предназначенного лишь для развлечения. Античная мудрость не знала противоположности мысли и действия, теории и практики, точнее, она видела в этой противоположности источник несовершенства, а потому стремилась воплотиться в дело, отлиться в форму жизни, а не только форму мышления. Лосев подчеркивает, что сущность античного мимесиса, его жизненная и художественная значимость определялись не только со стороны иконизма, но и со стороны прагматизма. Причем, пожалуй, более последним, нежели первым. Известное определение искусства как «подражания подражанию», данное Платоном, даже если не принимать во внимание его сугубо конкретного и адресного характера, на чем настаивают Катарин Гилберт и Гельмут Кун, никоим образом не означало принижения статуса искусства. Это «был лишь отказ находить в искусстве какую-либо самодовлеющую ценность» [Лосев, 1994, 71]. Античная точка зрения отражала характерную установку, согласно которой «нужно бороться за устроение самой жизни, а не за ее только зримое и только слышимое воспроизведение, по существу всегда только праздное» [Там же]. Вот почему Платон не мог пройти мимо новой тенденции к иллюзионизму, в которой он видел разрушение древнего принципа единства пользы и красоты, захватившей многие области искусства.

Упрекая живописцев в том, что они пренебрегают сущностью ради тени, Платон, подчеркивают К. Гилберт и Г. Кун, «несомненно имел в виду как частный случай плохого подражательного искусства новую школу иллюзионистской живописи, приобретшей популярность в его время» [Гилберт, Кун, 1960, 42]. Представители иллюзионистской школы Аполлодор, Зевксис и Паррасий, стремясь добиться полного сходства с внешним миром, использовали в своих работах перспективу и светотень. Именно за это их и называли «живописцами теней». Так что, определяя искусство как «подражание подражанию», Платон говорит не об искусстве вообще, но о вполне конкретном искусстве.

«Те, кто прибегал к светотени для передачи внешнего вида вещей, — утверждают Гилберт и Кун, — пренебрегали, по мнению Платона, подлинными, хотя и ограниченными “истинами” искусства, каких придержи-

вался, например, Полигнот: мерой, формой, взаимосвязью отдельных вещей» [Гилберт, Кун, 1960, 42]. Мера, форма и взаимосвязь отдельных вещей обеспечивают легитимность мимесиса, принадлежащего в иерархии Платона третьему уровню. Мера, форма и взаимосвязь отдельных вещей — элементы, составляющие разумное и всеобщее начало в искусстве, выражением которого является художественный канон.

Канон — это понятие, соотносимое с такими важнейшими понятиями античной эстетики, как мера, гармония, число. Канон, с одной стороны, результат сравнения различных величин с целью выбора средней, как наиболее совершенной. С другой — он представляет собой ту идеальную форму, то Единое, отступление от которого порождает все многообразие различных, но лишенных его совершенства вещей и явлений, событий и характеров.

Значимость канона для античной концепции искусства не опровергается даже известным различием поэтов на тех, кто изображает людей такими, как они есть, и тех, кто изображает их такими, какими они должны быть. Ведь канон — это то, что определяет идеальные основания, но вовсе не обязательно реальную предметную форму каждого конкретного произведения. Мера соответствия канона и реальной предметной формы всякий раз различная. При этом только наличие канона соотносит искусство со сферой объективного, канон — это правило, ориентирующее художника на идеальные образцы — эйдосы. Канон соотносит данный конечный художественный продукт с вечным миром идеи, укореняет его в этом мире и тем самым сообщает ему статус истинного бытия. И вместе с тем именно канон вводит произведение художника в пространство социального бытия, делает его предметом социально ответственной критики и оценки.

Но утверждение значимости канона и определения искусства как подражания подражаниям вовсе не означает отрицания Платоном иконизма. Художественный иконизм для античного искусства по причине материально-вещественного характера античного мышления был чем-то сам собой разумеющимся. Он принимался без обсуждения. Главным же предметом рефлексии были рациональные основания этого иконизма, что и свидетельствует о том, что античный иконический мимесис не означал ничего натуралистического. Иконическое как жизнеподобное и иконическое как художественное, т. е. принадлежащее искусству здесь, хотя и пересекались, но не совпадали. Только последнее, в силу разумности своей природы, могло служить не только развлечению, но и наставлению, давать удовольствия не только чувствам, но и разуму. С этой точки зрения отрицание Платоном прямого чистого иконизма видится как действие, направленное на утверждение онтологической причастности художественного иконизма, а значит, и искусства к идеальным, умопостигаемым структурам универсума как такового и его уникальной способности оказывать непосредственное влияние на души людей.

Только тому искусству, которое воплощало в своих формах древний канон, Платон был готов простить несовершенный путь открытия истины, который оно предлагало. Это древнее искусство давало ему основание надеяться, что священный трепет, вызываемый им, будет лучшим средством воспитания греков в духе мужественных обычаев предков. Это искусство должно было отвращать греков от грубых утех и наслаждений и заставить их посвятить все свои помыслы и саму свою жизнь жизни и процветанию полиса.

В книге IV «Государства» Платон настаивает, что попечители города должны стремиться к тому, «чтобы строже всего наблюдаемо было, как бы вопреки порядку, не делалось нововведений в гимнастике и музыке...». Ведь эти нововведения жертвуют «мерой, формой и взаимосвязью отдельных вещей» во имя внешнего эффекта и выражения частной точки зрения на оригинал. Удовольствие, которое они вызывают, не регулируется мудростью и благом, оно вносит разлад в душу и питает низменные импульсы человека. Ставший рабом таких удовольствий человек больше не может быть достойным гражданином идеального государства [Платон, 1998].

Античность не отрицала искусство как иконический мимесис, оно отрицало лишь мимесис беспредметный, «когда подражание происходит неизвестно чему и когда зритель, слушатель и читатель вслед за самим художником только и знают, что наслаждаются своими собственными, т. е. только вполне субъективными, причудами и капризами вкуса, насквозь праздными» [Лосев, 1994, 75]. Лосев справедливо отмечает, что истинным врагом античности были лишь «субъективно капризные и беспредметно вкусовые, объективно ничем не обоснованные и целиком праздные переживания» [Там же, 75]. Искусство как выражение частного и субъективного, искусство, ищущее свое оправдание в собственной оригинальности и усложненности форм, представляющее собой лишь предмет изменчивого вкуса и не более того — вот искусство, которое отрицается античностью, как вообще отрицается ею все ложное, неистинное, чуждое объективности.

Все, что создано богами, обладает онтологическим статусом по определению. Этим статусом обладают и все продукты *techne*, но этим статусом обладают и продукты иконического мимесиса, если сам он представляет собой не простое повторение реальности, но воплощенную в конкретном материале идеальную норму. Иконический художественный мимесис, способный точно воспроизводить истинно сущее, причастен той сфере всеобщего, которая доступна в ее собственном идеальном виде только философскому умозрению и строгому математическому исчислению. К этому выводу, несмотря на весь скепсис, присущий взглядам Платона на природу искусства, склонял его собственный опыт мыслителя, заимствующего приемы, выработанные в художественной сфере, чтобы сделать свое подражание более точным и убедительным. Этому его учил Гомер — признанный воспитатель, вождь и учитель мудрости для каждого грека. Но главное, этому учил Пла-

тона Пифагор — автор лучшего из когда-либо предложенных методов подражания — метода числовых отношений и пропорций. Метод Пифагора в его применении к искусству имел для Платона принципиальное значение. Подражание, согласно рационально установленным правилам, есть суть платоновской концепции мимесиса.

Платон и Пифагор... Многое связывало этих двух мыслителей. Эта связь не ускользнула от внимания Аристотеля. Последний утверждал, что в своем учении об идеях Платон всего лишь только заменил пифагорейский термин «подражание» термином «участие». Но это не изменило сути: как и Пифагор в свое время, Платон понимал причастность вещей идеям как творческое их созидание [Лосев, 1994, 60].

Объединяло этих мыслителей и представление о «едином». Они мыслили его как нечто лишнее множественности и потому значительно более истинное нежели мир раздельного. Единому все причастно и все подражает, и только эти причастие и подражание сообщают всему раздельному его бытие. Это единое Пифагор называл Числом, а Платон — Идеей. А сам факт подражания (если воспользоваться терминологией Пифагора) и причастия (если использовать терминологию Платона) есть Божественно-космический мимесис как универсальный закон созидания всего, что существует.

Не обходится Платон без помощи Пифагора и в осмыслении природы человеческого мимесиса в обеих его формах — в форме ремесла и в форме искусства. В «Протагоре» Платон воспроизводит миф о даре ремесел, которым научил людей Прометей. Но этот дар не позволил бы сам по себе людям достичь того, чего они с его помощью достигли, утверждает Платон, если бы Пифагор не научил людей лучшему методу применения этого ремесла — математическому методу. Сущность этого метода определена Платоном в «Филебе» и «Политике». Она состоит в соблюдении меры, средней идеальной нормы. Такое соблюдение, нацеленное на благо, делает продукты *technē* «добрыми и прекрасными» [Там же, 34]. Применение этого метода Полигнотом предопределяет положительную оценку его искусства Платоном.

В области мимесиса иконического, связанного с удовольствием и красотой, именно математический метод Пифагора позволяет, согласно Платону, не только устанавливать связь чувственной формы искусства и истины, идеи, но и сплавливать воедино чувственное удовольствие и высшее благо, сопричастной которому может быть лишь подчиняющаяся строгой дисциплине математически точно выверенных силлогизмов мысль. Лучшее доказательство тому — музыка, удовольствие, доставляемое который, Платон называл разумным и желательным.

В своей «Политике» Платон называет музыку лекарством против огорчения, причиняемого трудами» [Платон, 1998, 635]. Он заявляет, что времяпрепровождение, свободное от трудов, «должно заключать в себе не только прекрасное, но и приятное, потому что счастье состоит именно в соеди-

нении того и другого» [Платон, 1998, 635]. У Аристотеля в «Никомаховой этике» мы найдем близкие идеи. «Удовольствие... — утверждает Аристотель, — придает совершенство и полноту деятельности. Поэтому понятно, что тянутся и к удовольствию, для каждого оно делает жизнь полной, а это и достойно избрания» [Аристотель, 1984, 275].

Как по причине сугубо исторической, даже археологической, так и благодаря усилиям Гегеля по созданию концепции единой истории искусства, для нас сегодня истинным выражением античного в искусстве является скульптура, т. е. искусство изобразительное и натуралистическое. Но в рамках самой античности подобный статус скульптуры весьма проблематичен. Для античного мышления произведение да и сама деятельность скульптора мало чем отличались от продукта и деятельности ремесленника. Этот ремесленный статус скульптуры хорошо почувствовал Леонардо да Винчи, когда отказал ей в праве называться лучшим из искусств по причине значительности физического труда, необходимого для ее производства.

Искусство как категория античного мышления — это прежде всего музыка, требующая интеллектуальных усилий и математического расчета. Теория музыки, созданная пифагорейцами, — это первая античная теория искусства вообще. В рамках этой теории музыка была, с одной стороны, соотнесена с самой структурой мироздания, а с другой — предстала как уникальное средство, позволяющее художнику устанавливать связь с богами и оказывать влияние на души людей. Так, музыка была представлена как искусство *par excellence*.

Музыка — это мимесис, причем мимесис не утилитарный. От ремесла в музыке только деятельность по извлечению звуков из того или иного инструмента. Сама же музыка далека от прямого технического утилитаризма. Музыка возможна лишь как мимесис вполне содержательный и предметный, что в данном случае означает не жизнеподобие, а причастность ее — как числовым образом организованной системы звуковысотных соотношений — к идеальным структурам универсальной гармонии, с одной стороны, а с другой — причастность самой также числовым способом организованной материи музыкального звука к различным психическим состояниям души.

Так, вовсе не на утверждении иконизма как сущности искусства, а на основе «арифметики и геометрии Пифагора Платон строит глубокую теорию об искусстве достижения блага и созерцательной мудрости» [Гилберт, Кун, 1960, 35].

Аристотель, хотя и не опровергает позиции Платона, все же подходит к определению сущности художественного мимесиса несколько иначе. Отправной точкой его теории становится признание связи художественного мимесиса и страстей. Да и сам мимесис он рассматривает не в аспекте космологическом, а в аспекте магическом и антропологическом, в аспекте его связи с культом бога Диониса и Психеей.

Как показывают исследования, слияние с Дионисом посредством совершения магических действий и экстатическое состояние, переживаемое участниками дионисийских плясок, составляли первоначальный смысл термина «мимесис». В дальнейшем этот термин был перенесен на сценические искусства, обязанные своим рождением культу этого бога. Так появилось деление искусств на искусства повествовательные и искусства миметические, или сценические. Такое деление искусств можно найти и у Платона в кн. III «Государства» [см.: Платон, 1998].

Аристотеля не интересует мимесис в его космологическом измерении. Его не интересуют идеальные формы, принадлежащие надмирному, божественному царству идей. Предмет его забот — реальный мир людей. Искусство, которое заботит Аристотеля, не поэзия и музыка, а прежде всего высокая драма, дающая пример трагической мудрости, являющая перед лицом своих зрителей схватку человека с судьбой.

Созерцательная мудрость, столь возносимая Платоном, требует отрешения от жизни, трагическая мудрость — погружения в нее и переживания страстей. Здесь опыт жизни, переполненной чувственными переживаниями, — необходимое условие обращения к разуму, но не абстрактно-схоластическому и абсолютному, а к реальному человеческому разуму, означающему не что иное, как особую зрелость души, несущую печать пережитого.

Аристотель посвящает вопросам искусства отдельный труд — «Поэтику». Уже в первых строках этого произведения Аристотель нас предупреждает, что здесь разговор пойдет «как о поэтическом искусстве вообще, так и об отдельных его видах, о том, какое приблизительное значение имеет каждый из них и как должна слагаться фабула, чтобы поэтическое произведение было хорошим» [Аристотель, 2000, 149]. Таким образом, Аристотель сразу же определяет статус своего сочинения. Сегодня мы назвали бы его общеэстетическим в противоположность частнолитературоведческому, несмотря на то, что предметом исследования в «Поэтике» являются преимущественно эпические и драматические формы.

Действительно, мы знаем «Поэтику» прежде всего как теорию трагедии. Думается, что это положение не возникло вследствие утраты части ее текста, а является результатом смещения акцентов, произведенного самой античной культурой: открытие антропологического измерения бытия Сократом неизбежно влекло за собой открытие эстетического измерения этого бытия, которое не могло уже больше определяться исключительно лишь в категориях прекрасного.

Красота как категория скорее космологического, нежели антропологического уровня уступила место трагическому. И хотя трагическое как эстетическая категория в античной эстетике не было разработано, но трагическое измерение бытия грекам было известно. Об этом свидетельствуют и греческая мифология, и греческий эпос, и греческая философия. О траги-

ческом как эстетическом измерении человеческого бытия, а не только о трагедии как особом жанре сценического искусства говорит и Аристотель. При этом сама трагедия для Аристотеля суть искусство *par excellence*, а потому свою теорию трагедии он и строит как теорию искусства вообще.

В работе «Фигуры» Женнет справедливо замечает, что путаница понятий в теории жанров, историю которой принято вести от Аристотеля, возможно, происходит вследствие широкого и узкого смысла, в которых Аристотель употребляет слово «трагедия» [см.: Женнет, 1998]. У Аристотеля речь идет о двух отличных друг от друга реальностях: «первая из них — и модальная и тематическая одновременно — очерчена на первых страницах “Поэтики”; это высокая или серьезная драма, которая противопоставляется высокому повествованию (эпосе) и низкой или веселой драме (комедии), эта жанровая реальность, включающая в себя с равным успехом и “Персов” и “Царя-Эдипа” и во времена Аристотеля традиционно именовавшаяся трагедией...» [Женнет, 1998, 294].

Именно этой трагедии — трагедии как жанру — Аристотель дает следующее определение: «...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей разно украшенной; посредством действия, а не рассказа совершающее путем сострадания и страха очищение подобных эффектов» [Аристотель, 2000, 154].

Вторая реальность, как утверждает Женнет, — «сугубо тематическая и принадлежит скорее антропологии, чем поэтике: это трагическое — то есть ощущение иронии судьбы и жестокости богов» [Женнет, 1998, 294]. Эту реальность Аристотель определяет в девятой главе «Поэтики», указывая поэту, что он должен говорить «не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или необходимости» [Аристотель, 2000, 157]. Таким образом, то чему подражает поэт, принадлежит не пространству ставшего, но еще только становящегося бытия — бытия, в котором намерения и результат не совпадают, где гармония создается не симметрией и пропорцией, а борьбой.

Две реальности трагического — трагическое как жанр и трагическое как эстетическое измерение человеческого бытия — пересекаются. И только это их пересечение, как отмечает Женнет, дает трагедию в строгом, аристотелевском, смысле, когда перелом действия, узнавание и т. п., явив зрелище жестокости судьбы, рожают ту смесь ужаса и жалости, что, как лекарство, очищает душу и подготавливает ее к примирению с неизбежным.

Трагедия как жанр — «подражание действию», по Аристотелю. В свою очередь, «подражание действию есть фабула» [Там же, 154]. Так что «фабула есть основа и как бы душа трагедии» [Там же, 155]. А поэт не кто иной, как «творец фабул» [Там же]. Эти представления Аристотеля позволяют утверждать, что суть художественного мимесиса следует искать именно в фабуле и ее

строении. Фабула, во-первых, представляет собой действие законченное и целое, т. е. действие, имеющее начало, середину и объем. Начало здесь беспредпосылочно. Оно подобно случайно выпавшему раскладу. Начало Аристотель определяет как нечто, что «само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним следует или происходит по закону природы другое» [Аристотель, 2000, 156]. Конец — «то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого» [Там же]. Середина — «то, что само следует за другим, и за ним другое» [Там же].

Такое расположение частей у Аристотеля не случайно. Середина не имеет принципиального значения, в некотором предельном случае ее может и не быть. Главное — это предопределенность конца изначальной ситуацией, в которой, как в зародыше, уже содержится то, что должно произойти.

Во-вторых, фабула представляет действие не только законченное и целое, но и страшное и жалкое [Там же, 159]. Женнет справедливо замечает, что страсти — ужас и жалость — входят у Аристотеля в само определение жанра трагедии, равно как и те характерные черты фабулы, которые эти страсти побуждают [Женнет, 1998, 292]. К таким чертам, как подчеркивает Женнет, у Аристотеля относятся: «сцепление удивительных и поразительных событий, как если бы случай действовал “нарочно”; “перипетия”, или “перелом”, действия, когда поведение человека приводит к результату, обратному тому, на который он рассчитывал; “узнавание” персонажей, которых прежде никто не знал или которые скрывали, кто они такие; несчастье, постигшее героя не вполне невинного и не вполне виноватого, который совершил не настоящее преступление, но пагубную ошибку; насилие, свершающееся (или, лучше, готовое свершиться, но которого в последнюю минуту удастся избежать благодаря узнаванию) между дорогими друг другу людьми, желательно соединенными кровными узами, но не знающими, какова природа этих уз...» [Аристотель, 2000, 292—293].

«Страшное и жалкое, — подчеркивает Аристотель, — может быть произведено театральной обстановкой, но может также возникнуть и из самого состава событий, что имеет преимущества и составляет признак хорошего поэта» [Там же, 161]. И далее: «...надо и вне представления на сцене слагать фабулу так, чтобы всякий слушающий о происходящих событиях содрогался и чувствовал сострадание по мере того, как разворачиваются события...» [Там же, 161—162].

Это утверждение Аристотеля дает повод Женнет сделать допущение о возможности «существования трагического сюжета вне драматической модальности, в рамках простого повествования» [Женнет, 1998, 294] и лишний раз подчеркнуть справедливость ранее высказанной им мысли, что для трагедии как драматического жанра именно наличие черт, побуждающих страсти, является необходимым признаком [Там же, 292].

Женнет обращается к «Поэтике» Аристотеля как к архитектору, в котором следует искать начала теории жанров. Его цель — доказать, что приписывать

Аристотелю выделение эпического, драматического и лирического родов несправедливо. Женнет подчеркивает, что суть платоновско-аристотелевского понимания поэтики состоит в учении о «подражании или репрезентации» [Женнет, 1998, 297]. Это понимание, как утверждает Женнет, не допускает или, по крайней мере, допускает лишь теоретически чистое повествование. В рамках такого понимания невозможна мысль о том, что фабулой произведения может быть не только действие, но мысль или даже чувство, а значит, невозможна и лирика как особый род литературы.

В «Поэтике» Аристотеля, замечает Женнет, нет ни одного упоминания стихов Сафо или Пиндара. Как и Платон, Аристотель выносит их за скобки своего рассмотрения, ограничиваясь лишь пределами изобразительной поэзии [Там же, 288]. Впрочем, эти весьма справедливые замечания не означают, что Аристотель видит в подражании суть трагического мимесиса. Суть, как мы уже выяснили ранее, по Аристотелю, состоит в мимесисе страстей. Иконизм играет здесь известную роль, но иконизм весьма специфического характера. Женнет называет его вымыслом, а Аристотель — умело составленной ложью [Аристотель, 2000, 175].

Вообще, как отмечает Женнет, «для всей классической традиции подражание — это не воспроизведение, но вымысел: подражать — значит делать вид, притворяться» [Женнет, 1998, 307], неслучайно и Аристотель не настаивает на том, чтобы для трагедии сюжет или герои брались из жизни или мифов, хотя то, что уже произошло, и кажется более вероятным. Главное — научиться складывать фабулу по законам вероятности, а далее можно подставлять любые имена [Аристотель, 2000, 158].

Катарин Гилберт и Гельмут Кун обратили внимание на то, что значительный результат для понимания сути мимесиса дает сопоставление «процесса развития подражания с процессом развития познания» [Гилберт, Кун, 1960, 80]. Как процесс познания начинается с обобщающих отдельные факты опыта впечатлений, так и искусство начинается с соединения разрозненных фрагментов реальности — звуков, слов или событий — в целостный образ. «Сырой материал для искусства становится гармонично организованным, когда ум соединяет отдельные элементы в определенных пропорциях» [Там же, 81].

Следующий этап в развитии познания представляет опыт. Наличие опыта в отношении той или иной области дает возможность, не имея достаточно полных знаний, точно реагировать на факты, к этой области относящиеся. «Эстетическая параллель такой эмпирической способности будет... выражаться в быстром отклике души на соответствующую эмоциональность музыки» [Там же, 1960, 82].

К. Гилберт и Г. Кун приводят следующую цитату из Аристотеля: «Почему ритмы и мелодия, которые, в конце концов, представляют собой только звук, имеют сходство с эмоциональным состоянием человека, а вкусовые ощущения, цвета и запахи — нет? Не потому ли, что они, как и дей-

ствия, динамичны?» [Гилберт, Кун, 1960, 82]. Это, «как и действия», позволяет утверждать, что динамическая природа объединяет не только музыку и эмоции, она же связывает и трагедию со страстями.

«Аристотель называет музыку самым подражательным из искусств», — утверждают вышеназванные исследователи [Там же]. Это утверждение, как видим, справедливо и в отношении трагедии. Причем как в случае музыки, так и в случае трагедии суть художественного подражания состоит вовсе не в воспроизведении жизни, но в побуждении страстей.

И, наконец, третья, высшая, ступень познания — это наука, сообщающая знания законов и причин. Ее художественным аналогом является хорошо построенная трагическая фабула, которая представляет счастье или несчастье как неизбежное следствие некоторых причин. «Знание и понимание, — утверждает Аристотель в “Метафизике” (фрагмент 145b), — мы приписываем скорее искусству, чем опыту, и ставим людей искусства выше по мудрости, чем людей опыта... В самом деле, люди опыта знают фактическое положение (что дело обстоит так-то), а почему так — не знают; между тем люди искусства знают “почему” и постигают причину» [цит. по: Там же, 85].

Трагедия, связывая, казалось бы, случайные события в единую последовательность, представляет наглядную картину действия судьбы. И эта самая картина, в отличие от музыки, не только пробуждает страсти, но и преобразует их. Развертывание трагической фабулы приводит к «катарсису», т. е. очищению души. Трагедия как бы избавляет нашу душу от ложных страстей и возвращает ее в руки разума.

Теория катарсиса у Аристотеля, во многом не ясная и до конца не разработанная, возможно, базировалась на характерном для античности представлении о целительном действии подобного, когда в качестве средства для лечения в случае психических расстройств предлагалось действие более сильного внешнего потрясения. Страсти, лишенные какого-либо разумного начала, вполне могли рассматриваться Аристотелем как своего рода психическое заболевание. А искусство трагедии — как форма их излечения. В трагедии зритель получает возможность заглянуть за маску характера и увидеть за репрезентативной поверхностью действия действие не подвластных ему сил. Так, «драма отрешается от явления и начинается совершаться в нас самих... Нам достаточно легкого намека на события, породившие агонию души, пред нами воплощенной, чтобы трагизм всей жизни предстал нам, возванный внушением случайного примера и мгновенного напоминания», — характеризует трагический катарсис Вячеслав Иванов [Иванов, 1974, 78].

Но почему столь велика сила воздействия на нас трагедии? Ответ на этот вопрос мы также найдем у Вяч. Иванова. «Трагическая Муза, — подчеркивает он, — всегда говорит о целом и всеобщем, являет своих героев в аспекте извечной жертвы... делает вызываемые поэтом лица масками единого всечеловеческого Я и воплощает пред ужаснувшимся в их судьбах на свой

рок зрителем древнее боговещее *Tat twam asi* (“то ты еси” — “это ты сам”))» [Иванов, 1974, 76].

Итак, несмотря на свою связь с человеческими страстями, трагедия не лишена всеобщего. Трагический мимесис являет нам не что иное, как единую всечеловеческую субстанцию судьбы. И это лицезрение довлеющего в равной степени над всеми рока рождает отнюдь не «сладостное самоотчуждение чистого созерцателя» [Там же, 78]. «Под обаянием потустороннего взора... маски, надетой на лица Ужаса, мы, сораспятые в духе со всем, что глянуло на нас ее глазами, требуем от художника врачевания и очищения в искупительном, разрешающем восторге», — подчеркивает Вяч. Иванов [Там же].

В этой интерпретации Вячеславом Ивановым трагического катарсиса есть нечто дионисийское, близкое Ф. Ницше и русскому символизму, но далекое от аполлонического характера аристотелевской философии. Но эта интерпретация тем не менее, пожалуй, лучше, чем какая-либо другая, выражает онтологизм катарсического эффекта как высшей цели трагедии.

Катарсис не субъективная эмоция, не проявление причуды индивидуального вкуса. Катарсис — некое объективное состояние, создаваемое трагическим действием и увлекающее за собой участников представления, как некогда увлекала за собой вакхическая пляска участников великих Дионисий. Катарсис — это состояние, обладающее качеством не единичного, а всеобщего бытия.

Аристотелевский мимесис так же далек и от натуралистической изобразительности и вообще от какой-либо привязки сущности художественного мимесиса к изобразительности, как и мимесис в теории Платона. Мимесис и для Платона, и для Аристотеля, по сути, означает лишь максимально возможное приближение к истине бытия. В одном случае эта истина имеет чисто умозрительный и абстрактно-всеобщий характер, а потому и приближение к ней даже на уровне искусства осуществляется благодаря применению математического метода Пифагора, так что сущностью художественного мимесиса оказывается математически выверенный канон. В другом случае истина бытия оказывается предельно жизненной и конкретно-всеобщей. Эта истина требует от поэта следования не правилу, а вымыслу. «Должно составлять фабулы и обрабатывать их по отношению к словесному выражению как можно живее, представляя их перед своими глазами, — подчеркивает Аристотель, — именно в таком случае, видя все вполне ясным образом и как бы присутствуя при самом исполнении события, поэт мог бы находить то, что следует, и от него никогда бы не укрылись противоречия» [Аристотель, 2000, 165].

Поэт должен суметь составить фабулу так, чтобы все происходящее на сцене не только казалось зрителям вполне правдоподобным, но и захватывало их так, как если бы все это происходило с ними самими. Так, сущностью художественного подражания оказывается даже не вымысел, а пе-

реживаемое всеми состояние, названное Аристотелем катарсисом, очищением души. Трагедия, согласно Аристотелю, «есть подражание... посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных эффектов» [Аристотель, 2000, 154].

Вспомним слова Гегеля, приведенные в начале статьи: «Искусство призвано раскрыть истину в чувственной форме». Очевидно, что гегелевское понимание сущности искусства не так уж далеко от смысла древнего мимесиса.

Для Гегеля искусство — это область, где происходит снятие противоположности рассудочного и чувственного. Истина, которую должно изображать искусство, и состоит «в их примирении и опосредовании» [Гегель, 1968, 60], более того, искусство есть форма такого примирения и опосредования, именно потому свою конечную цель искусство имеет в самом себе [Там же, 61].

У Гегеля мы найдем также замечание, что противоположность рассудочного и чувственного характерна именно для новоевропейской культурной традиции [Там же, 60]. Античность таковой противоположности просто не знала. Два равнозначных основания античного искусства — строгая математическая выверенность, жесткая логика канона и насыщенная эмоциональность формы — представляли собой нерасторжимые стороны единого целого. Так что не сам по себе иконизм, а именно это единство и составляло не только саму его сущность, но и его онтологию. Канон, с одной стороны, и эмоционально насыщенная форма, с другой, делали искусство причастным единым ритмам космической жизни и жизни человеческой души. А их единство в рамках нерасторжимого целого художественного произведения сообщало искусству его собственную самодостаточность.

Аристотель. Никомахова этика. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984.

Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000.

Бенуа А. История русского искусства XIX века. М., 1995.

Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 4 т. Т. 1. М., 1968.

Гилберт К., Кун Г. История эстетики. М., 1960.

Женнет Ж. Фигуры. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1998.

Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974.

Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. М., 1994.

Платон. Государство. Законы. Политика. М., 1998.